



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

16 | 2003

Musiques à voir

Le son dans l'exposition *Musiciens des rues de Paris*

Florence Gétreau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/584>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 123-136

ISBN : 978-2-8257-0863-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Florence Gétreau, « Le son dans l'exposition *Musiciens des rues de Paris* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/584>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Le son dans l'exposition Musiciens des rues de Paris

Florence Gétreau

La matière et le propos

- 1 L'exposition que nous avons organisée au Musée national des Arts et Traditions populaires de novembre 1997 à avril 1998 (Gétreau 1997) a été l'occasion de faire découvrir des pans presque inconnus de l'activité musicale parisienne, souvent totalement ignorés des histoires de la musique, mais aussi largement des travaux de la musicologie et de l'ethnomusicologie universitaires.
- 2 Cette exposition s'est appuyée sur de multiples dépouillements dans les fonds de chansons et de musiques d'harmonie des bibliothèques parisiennes, dans les archives policières et de censure de la capitale, dans les collections d'estampes et de photographies, dans les fonds sonores de la Bibliothèque nationale de France (BNF) et de l'Institut national de l'Audiovisuel (INA), parallèlement à plusieurs enquêtes de terrain dans le milieu des musiciens de la rue: Lily Lian, autoproclamée dernière chanteuse des rues (Lian 1981; Daphy 1997), la famille Vermandel, hommes-orchestres depuis quatre générations (Vermandel 1999; Calogirou, Cipriani-Crauste, Touché 1997; Gétreau 2000), les musiciens du Métro (Laplantine 1997), et l'association Ritournelle et manivelles. Elle a favorisé une relation dialectique et stimulante avec certains acteurs de la rue car les documents historiques que nous découvrons entraient en résonance avec leurs revendications présentes. L'actualité était subitement en prise directe avec l'histoire et l'enquête ethnologique. L'exposition démontrait une grande continuité, à travers les siècles, des situations sociales, des contenus réglementaires et autoritaires (Gétreau 2001), de leurs transgressions. Elle soulignait la pérennité des formes (celle des chansons sur timbres par exemple) et des sources d'inspiration (celles des pouvoirs ou des contre-pouvoirs). Elle mettait en relief aussi la construction, au fil des siècles, d'une «image» du musicien de rue (Gétreau 1999), reprise dans l'abondante iconographie, dans les

chroniques littéraires du vieux Paris, inspirant aussi l'Opéra Comique, voire la chanson elle-même en une vision en abîme.

Fig. 1: Affiche de l'exposition *Musiciens des rues de Paris*, Michel Bouvet, Paris, 1997

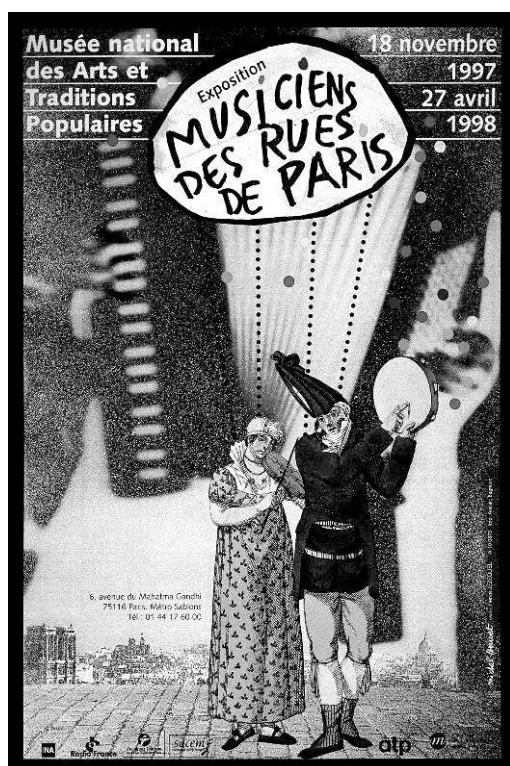


Photo: MNATP, Hervé Jézéquel

- 3 Le parti pris de l'exposition était la confrontation, partant du contemporain et en remontant jusqu'à XVII^e siècle — à la création du ou des Pont(s) neuf(s) —, de la rue ordinaire et de la rue des fastes du pouvoir. Celle du peuple de Paris, et, du côté des musiciens, celle de la corporation des ménestriers (bandes professionnelles de hautbois et violons) qui en détient le monopole sous l'Ancien Régime, celle des « crieurs » colporteurs (auxquels appartiennent les « vendeurs » de chansons), concurrencés par les mendiants, les vrais ou faux aveugles et les saltimbanques, omniprésents mais pourchassés par les premiers et toujours mal tolérés par l'autorité. Du côté du pouvoir civil ou religieux, la rue est celle des fêtes calendaires, des fastes royaux et des réjouissances publiques. Certains lieux, tel le « pont neuf », ou la place des halles, cristallisent l'ensemble de ces pratiques et deviennent emblématiques.
- 4 Dès le début du XIX^e siècle, le nombre croissant des musiciens de rue incite la Préfecture de police de Paris à réactualiser régulièrement une réglementation qui sera diffusée sur tout le territoire. L'autorité a laissé de nombreuses marques de cette omniprésence, tant dans les dossiers de censure de la commission de colportage qui contrôle les chansons imprimées, que dans les archives policières qui définissent les lieux, délivrent les permissions et les médailles de métiers (chanteurs, joueurs d'orgues, instrumentistes, saltimbanques), et contrôlent jusqu'au répertoire des orgues mécaniques, lequel est issu du Vaudeville ou de l'Opéra-comique. Émanation du nouveau pouvoir industriel autant que de l'organisation militaire, les occupants des kiosques à musique urbains y font contrepoids, comme d'ailleurs les défilés officiels ou commémoratifs qui mettent parfois à

contribution des compositeurs officiels, tel Berlioz, pour l'érection de la colonne de la Bastille en juillet 1840. Au XX^e siècle, la ligne de partage devient plus incertaine entre pratiques populaires de subsistance, de divertissement ou de contestation (le métro étant un prolongement de la rue), entre rassemblements spontanés ou commandités (des bals du 14 juillet à la Fête de la musique).

- 5 Entre histoire et anthropologie, ce premier bilan était le résultat du travail d'une équipe multiforme: des ethnologues, des historiens, des musicologues, des musiciens. Le matériel disponible était à la fois hétéroclite, répétitif, parfois banal, souvent ingrat à présenter (des quantités de papiers, de livrets imprimés, peu de musique notée). Les objets assez peu nombreux, les instruments, en dehors des orgues, presque totalement disparus, les musiques rarement enregistrées, les enquêtes musicales rarissimes car ce domaine n'avait que fort peu été exploré par les ethnomusicologues du domaine français. L'abondance et l'exubérance des images compensaient la difficulté de cette matérialisation du sujet.

Les choix de la mise en espace et sa réalisation

- 6 Le cahier des charges pour la consultation restreinte des architectes scénographes donnait un résumé des objectifs et des souhaits tant en matière de contenu, de mise en espace que de mise en son. On nous permettra d'en citer quelques extraits tout en présentant le résultat du travail de l'équipe de scénographes:

Les rares objets et documents seront mis en situation afin de suggérer les lieux, les hommes et les formes musicales. L'estrade du chanteur de rue avec son casier à chansons imprimées, son mât placardé d'images et son parasol, le kiosque avec la magie de ses variantes, le parapet du pont comme la cour d'immeuble seront autant d'étapes contrastées de ce parcours urbain.

L'exposition ne se conçoit par ailleurs qu'à quatre dimensions, avec un parcours musical sonorisé, mais aussi avec des petits théâtres d'écoute permettant de revivre à plusieurs dans un lieu suggestif et propice à l'échange, dans de bonnes conditions acoustiques, la variété de ces musiques. Des spectacles vivants accompagnent d'autre part l'exposition au sein même de la présentation, selon un rythme et des durées adaptées.

La scénographie doit suggérer une déambulation urbaine

La chronologie de l'exposition (qui d'ailleurs peut être traitée à l'envers, en partant du contemporain pour remonter vers la profondeur historique) doit être facilement perceptible. Mais la continuité de certains thèmes de la rue ordinaire (que l'on retrouve dans les trois parties historiques de l'exposition) peut également suggérer des cheminements ou «rues» parallèles, tel le thème de la chanson, ou les musiciens ambulants. Ceci éviterait d'ailleurs les coupures artificielles parfois opérées dans la liste des œuvres dans un esprit purement pratique.

L'exposition repose sur la mise en relation et en opposition d'une part de la rue ordinaire, et d'autre part de la rue des fastes et fêtes suscitées ou encouragées par le pouvoir. La matérialité de la rue, avec des cimaises évoquant des murs, avec ses alternances de passages étroits, ses élargissements, ses croisements, doit aider à structurer le parcours. La confrontation des deux mondes peut alors être évoquée par des ambiances lumineuses et colorées différentes. Mais une continuité visuelle entre rue ordinaire et rue festive est indispensable, le parallélisme et la synchronie des thèmes devant être continuellement perceptibles au visiteur.

La présence de la rue bâtie doit être ressentie fortement. Des «pans de murs» servent à la fois de cimaise, d'épaisseur pour loger des vitrines intégrées — formant alvéoles à hauteur de vision ou toute hauteur selon la grandeur des objets —, de

support pour ponctuer le parcours des titres de chaque thématique, mais aussi de citations historiques et littéraires tirées des divers *Tableaux de Paris*.

Mise en valeur des objets

Les instruments de musique et les costumes sont parmi les objets les plus luxuriants de l'exposition, mais ils sont relativement peu nombreux. Ils sont le plus souvent regroupés pour former une masse plastique et colorée qui évoque leur usage fonctionnel. Il faudra donc conserver cette impression de soudaine luxuriance qui doit aider à rythmer le parcours. Quelques vitrines intégrées de grandes dimensions seront par exemple nécessaires pour présenter le défilé militaire de la place de la Bastille ou certains instruments mécaniques de rue.

Le poids des objets à deux dimensions est l'autre réalité liée à la thématique de l'exposition qui repose beaucoup sur une tradition orale évanouie. Nous disposons donc d'un grand nombre d'images fragiles (estampes, dessins), de documents difficiles d'accès (archives, réglementations, procès, documents de censure), de très petits livres et feuilles imprimées de colportages dont l'intérêt réside souvent dans la succession de textes de chansons. Afin de suggérer la richesse de ce matériel, une mise en scène est indispensable. Elle peut se concrétiser grâce à divers supports:

1. des éléments mobiliers suggestifs mais non reconstitués (édicule de jardin public, colonne Morris) servant de support à des reproductions de partitions;
2. des lutrins à livres particulièrement étudiés;
3. des présentoirs à documents permettant une bonne conservation des œuvres et une interactivité du visiteur.

Ambiance lumineuse

Les nombreux documents en papier (livres, estampes, dessins, etc.) impliquent le respect des indispensables normes de conservation. Soit 50 lux. Le plaisir de l'exposition doit alors venir des contrastes et progressions lumineuses offerts selon un cheminement étudié dans le détail. Les instruments mécaniques de rue ou les instruments militaires doivent pouvoir attirer de loin le visiteur, les cabinets d'étude réservés aux délicates images ou à la lecture des textes devant s'offrir selon des ambiances progressivement atténuées.

Le contraste entre la rue ordinaire souvent ingrate et la rue des fêtes destinées à éblouir doit être également ressenti par le visiteur.

L'ambiance de plein-air doit par ailleurs guider continuellement le choix des couleurs de lumière. Le kiosque qui fonctionne seulement à la belle saison doit par exemple rendre une ambiance de lumière estivale contrastée.

Sonorisation de l'exposition: une indispensable quatrième dimension

La sonorisation de l'exposition est à la fois indispensable au sujet et problématique en raison des contraintes qu'elle génère. Les systèmes à casques fermés actuellement utilisés dans les musées musicaux ou les expositions temporaires nous semblent devoir être écartés: ils enferment les visiteurs dans un cheminement solitaire; suscitent des réactions bruyantes et incontrôlées chaque fois que le visiteur souhaite communiquer avec son entourage; ils sont loin d'être au point du point de vue du franchissement des zones; permettent difficilement de lier clairement un objet ou un groupe d'objets précis avec un discours ou extrait sonore à moins d'une désignation précise. Un parcours avec audio guide ouvert et retour en arrière possible nous semble mieux adapté à la liberté de visite et de communication des visiteurs. Le contenu de ce programme mobile est à la fois musical et pédagogique (explicatif). Par ailleurs, deux petits théâtres seraient les bienvenus à des endroits stratégiques du parcours de l'exposition. Dans un espace semi-clos, isolé phoniquement de l'extérieur et où l'on entre par un sas acoustique et lumineux, une dizaine de personnes devraient pouvoir s'asseoir et se concentrer sur l'écoute d'extraits musicaux diffusés par haut-parleurs. Un décor suggestif, voire juste allusif, permettrait à l'imagination de compléter l'audition. Le premier théâtre pourrait évoquer le Pont neuf (suggérant un des bancs de pierre arrondi), afin de faire entendre les fameux «Ponts-neufs». Le deuxième petit théâtre

permettrait d'évoquer le XX^e siècle avec une place de faubourg. On y entendra des chansons sur Paris.

Espace d'animation

Placée au centre des présentations, une estrade de faible hauteur devrait permettre à un ou deux musiciens d'exécuter de courts programmes. Un éclairage particulier devra être prévu. L'auditoire restera debout.

La mise en œuvre du sonore

Typologie des médias

- 7 Parallèlement au travail itératif avec les architectes scénographes, une convention de collaboration fut établie avec le Groupe de recherche musicale (GRM) de l'INA. En effet, le service des publics de la Direction des musées de France (DMF) m'avait mise en garde très en amont sur les difficultés de la question sonore et la nécessité de faire appel à des gens de métier. L'idée d'une «mise en ondes» des choix musicaux s'imposait. À cela s'ajoutèrent plusieurs expériences antérieures. Certaines plus ou moins convaincantes, comme par exemple les systèmes en cours depuis les années 80 encore en vigueur dans nombre de musées musicaux actuels, qui privilégient une écoute individuelle, tantôt statique (Berliner Musikinstrumenten-Museum; Berlin Dalhem, Ethnologisches Museum), semi statique (Stockholm, Musikmuseet), ou déambulatoire (Paris, Musée de la musique, mais aussi Vienne, Kunsthistorischesmuseum, Bruxelles, Musée des instruments de musique). D'autres, beaucoup plus probantes: je veux parler par exemple des cylindres-parleurs de l'exposition *La différence*, dans laquelle le Musée Dauphinois faisait entendre des voix parlées dans un petit bosquet de hauts tubes de bois disposés verticalement dans le sol de l'exposition¹. La qualité d'écoute, le pouvoir d'attraction du visiteur et la poésie qui s'en dégagait, étaient indéniables. Une autre expérience m'avait frappée: en 1991 à Salzbourg, dans l'exposition commémorative consacrée à Mozart, cinq petits auditoriums de parcours aux configurations insolites, isolés du flux du trajet de l'exposition, proposaient une écoute d'extraits d'œuvres dans une ambiance très étudiée (des œuvres contemporaines de plasticiens, inspirés par Mozart). Le visiteur entraînait et s'installait librement, mais l'atmosphère et l'écoute en groupe avaient un impact indéniable sur la réception des œuvres (Angermüller *et al.*: 1991: 425).

Fig. 2: Tuyau parleur en cours d'utilisation

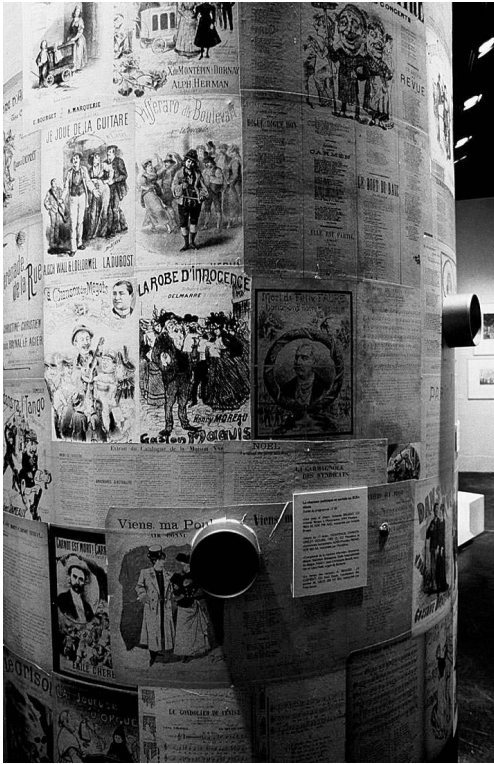


Photo: MNATP, Hervé Jézéquel

Fig. 3: Tuyau parleur «La chanson politique et sociale au XIX^e siècle», intégré dans la scénographie d'une Colonne Morris, support à des facsimile de «petits formats» de chansons



Photo: MNATP, Hervé Jézéquel

- 8 Ces expériences ont certainement compté dans la décision de disposer les deux petits théâtres en bordure de l'exposition *Musiciens des rues*. Par ailleurs, le dialogue avec l'équipe du GRM, techniciens «acousmatiques» compris, et les scénographes, a fait surgir l'idée des tuyaux-parleurs disposés sur l'ensemble du parcours: sorte de cornets acoustiques offerts aux visiteurs, ils permettaient une écoute dans l'espace, seul ou à plusieurs, assis ou debout, à hauteur d'enfant ou d'adulte (Fig. 2), faisant appel à l'initiative du visiteur qui mettait lui-même le court programme (moins de 4' pour les huit points d'écoute) en route. Fabriqués dans des descentes d'eau en PVC intégrés dans la scénographie (Fig. 3), équipés de hauts-parleurs cylindriques et reliés à une batterie de lecteurs de CD pilotés à distance, ce système, d'un coût très modeste, se révéla particulièrement bien adapté.

Fig. 4: Multiparleur «La musique militaire au XIX^e siècle». «Oraison funèbre», *Symphonie funèbre et triomphale*, op. 15, 1840, Hector Berlioz. Ecoute par casque individuel et lecture synchronisée de la partition d'orchestre sur écran



Photo: MNATP, Hervé Jézéquel

Fig. 5: Démonstration d'un orgue de rue au sein du parcours



Photo: MNATP, Hervé Jézéquel

Fig. 6 L'estrade destinée aux démonstrations au sein du parcours



Photo: MNATP, Hervé Jézéquel

- 9 Le son était par ailleurs présent dans deux vidéos (*Les musiciens de Métro*; *La famille Vermandel*), et également dans un dispositif mis au point par le programme radiophonique «Berlioz» de Radio France. Ce dernier proposait l'écoute synchronisée d'un mouvement de la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz² (Fauquet 1997), avec une lecture guidée par un curseur de la partition d'orchestre sur écran vidéo (Fig. 4). Cette musique officielle

était diffusée également par intermittence par bas-parleurs dans la «rue» principale de l'exposition en complément des instruments du défilé militaire.

- 10 Le léger halo résultant de la fréquente mise en route concomitante des tuyaux parleurs d'une zone de l'expo à l'autre fut réglé pour conserver l'atmosphère mêlée de la rue.
- 11 Enfin, à intervalles réguliers, des démonstrations sur un orgue mécanique à cartons du facteur Audin, spécialement acquis pour l'exposition, étaient faites par le personnel de surveillance de l'exposition (Fig. 5), tandis que, durant les après-midi des week-ends, des musiciens de rue (chanteurs, hommes-orchestres, joueurs d'orgues) étaient conviés à se produire au sein de l'exposition en utilisant sa scénographie suggestive (Fig. 6).

Typologie des contenus

- 12 Le programme des tuyaux parleurs et des deux petits théâtres a été élaboré à partir d'un synopsis que nous avons confié à Christian Zanesi, producteur et compositeur au GRM. Les tuyaux parleurs faisaient appel à des documents sonores provenant d'anciennes émissions de radio, à des musiques provenant de collectes (de la phonothèque nationale, rarement du MNATP), à des textes spécialement enregistrés avec des comédiens, à des musiques spécialement enregistrées pour ce programme (la discographie pour les pratiques antérieures au XX^e siècle était plus que lacunaire).
- 13 Dans le cas des petits théâtres, celui portant sur l'Ancien Régime était construit à partir d'un récit d'auteur (celui de l'historienne Arlette Farge) (Farge 1997) et d'extraits du *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier (1783) dans lesquels furent insérés des enregistrements commercialisés ou réalisés spécialement, sous-tendu par un environnement sonore contribuant à l'évocation des lieux et de l'époque. En revanche, celui sur la chanson réaliste au XX^e siècle était fait sur le mode d'un montage radiophonique à partir d'extraits de films, d'émissions radiophoniques, de disques anciens.
- 14 Compte tenu de la relative modestie du budget son de l'exposition (13500 €, matériel compris, 50% en mécénat par l'INA/GRM), l'une des difficultés fut l'édition par la RMN d'un CD encarté dans le catalogue de l'exposition³ et reprenant une partie des programmes sonores: les extraits provenant de supports commerciaux furent obligatoirement exclus en raison du montant des droits que nous ne pouvions assumer.

L'enquête sur la réception de l'exposition par le public

- 15 Elle a été réalisée durant trois mois et demi, grâce à un travail d'observation, des entretiens, et un questionnaire, par les étudiants du DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées), «Consultant culturel, projet culturel et environnement social» de l'Université Paris X Nanterre, sous la direction d'Antigone Mouchtouris et Martine Ségalen (Ségalen et Mouchtouris 1998).
- 16 Sur les 32000 visiteurs de l'exposition (dont 10000 scolaires), 400 questionnaires ont été récoltés, 40 entretiens et 45 observations réalisés.
- 17 L'enquête quantitative donne les indications suivantes: 75% des visiteurs déclarent s'être orientés facilement dans l'exposition, même si la chronologie inversée n'a pas forcément été comprise et si l'absence de linéarité (et donc le libre choix de déambulation) a troublé certains; 84% ont écouté les tuyaux parleurs et 80% utilisé les petits théâtres, les

personnes âgées semblant avoir une réticence plus grande, les jeunes et les enfants ayant eu souvent un rôle d'entraîneurs; le taux d'écoute de l'orgue de Barbarie a été de 73% tandis que 53% seulement ont utilisé le dispositif d'écoute de la partition de Berlioz (souvent elle n'a pas été repérée. Elle n'était pas à la portée des enfants, placée sciemment à hauteur d'adulte). 73% des visiteurs ont d'autre part pris part aux animations au sein de l'exposition (notamment celles du week-end).

- 18 Les visiteurs se sont plutôt bien approprié les espaces mis à leur disposition: 53% dans les théâtres, 23% les tuyaux parleurs, 18% l'estrade des musiciens.
- 19 Le parcours enfant (qui avait été élaboré avec le concours du Musée en herbe, et qui consistait en une signalétique particulière sur l'ensemble de l'exposition; en des jeux et un livret conçu pour deux tranches d'âges différentes) a été remarqué par 74% des visiteurs, ce qui n'est pas une preuve d'utilisation puisque les enfants n'ont pas été interviewés. Par ordre décroissant d'utilisation des éléments, on notera: les tuyaux parleurs (12%), le livret et le parcours fléché (8%), les puzzles (5%) et les déguisements (4%).
- 20 Les attentes du public: si 96% ont pensé que cette exposition avait sa place au MNATP, 17% auraient aimé voir certains aspects plus développés: soit plus d'instruments, soit plus de musique, soit plus d'animations permanentes, soit plus de lumière. 20% pensèrent qu'elle ne pouvait pas intéresser les enfants avant l'adolescence.
- 21 Le sens de la visite a surpris 41% du public. Les interférences sonores n'ont gêné que 17% des visiteurs. Si les extraits sonores ont semblé bien choisis par 71%, 4% les ont trouvés trop courts ou pas assez représentatifs.
- 22 L'enquête qualitative à partir des entretiens (une trentaine) a porté sur l'évaluation de la scénographie et des outils interactifs⁴. Elle tempore les statistiques énoncées. Le sens du parcours n'a pas été compris par une grande part du public. Les «petits théâtres» n'ont pas été appréciés par 1/5 des personnes interrogées, la plupart étant des moins de 24 ans, car elles auraient souhaité un théâtre animé, ce qui répond sans doute aux pratiques de consommation musicale actuelles. La documentation écrite semble avoir été estimée, même si 1/4 des visiteurs la trouvèrent trop pléthorique. Les animations permirent un échange entre générations et l'insertion de l'orgue a fait l'unanimité. Les tuyaux parleurs ont été trouvés innovants. Certains visiteurs auraient aimé plus de musique, voire une musique d'ambiance de rue spatialisée. C'est la partie consacrée au XIX^e siècle qui a été la plus appréciée (c'est celle qui avait le plus d'espace et le plus d'objets à trois dimensions), l'Ancien Régime et le XX^e siècle ayant été moins visités et le XX^e siècle (situé en début de visite) ayant paru trop peu développé.
- 23 L'exposition a surtout retenu l'attention en raison de son aspect «concret», «social», «interactif». Les mécontentements concernant les manques potentiels de l'exposition quant au traitement du sujet sont le fait de visiteurs isolés, spécialisés ou intéressés par un thème très spécifique de l'exposition. Mais on retiendra aussi que la classe d'âge 15-24 était sous-représentée parmi les visiteurs de l'exposition, qu'un parcours plus dirigé, dans la chronologie habituelle, avec une place plus grande donnée au contemporain et avec plus de musique vivante aurait mieux comblé les attentes du public.
- 24 Bien que le public enquêté ne l'ait pas exprimé, je retiendrais personnellement que, au delà du handicap lié au délai consacré à la préparation de ce projet (13 mois entre le début de l'enquête et l'ouverture), une plus grande attention à des problèmes proprement musicaux aurait permis de développer quelques démonstrations interactives utiles au

sujet: par exemple la question des timbres des chansons, leur mode de circulation du religieux au burlesque, du savant au populaire et du populaire au savant; celle des transcriptions d'ouvertures et de grands airs de l'Opéra dans le répertoire des harmonies de kiosques et des rouleaux d'instruments mécaniques; la place du musicien de rue comme source d'inspiration musicale pour des œuvres savantes mais aussi populaires. La prédominance des aspects sociologiques, des documents graphiques et iconographiques s'en serait trouvée atténuée. Restent cependant plusieurs résultats sensibles pour nous, après la difficile expérience de la muséographie du Musée de la musique à l'échelle de notre vie professionnelle dans les musées: la démonstration qu'une exposition à sujet musical, même quasi sans instrument de musique, est possible; qu'une exposition mise en espace avec des «metteurs en scène» et des «metteurs en ondes» peut constituer une expérience stimulante, mais que le public reste détenteur du verdict final. Que l'appel à idées que nous avons organisé avec musiciens, musicologues, historiens et ethnologues avant de commencer nos enquêtes ne remplace pas la prise en compte initiale des attentes des futurs visiteurs.

Thèmes de l'exposition	
Vivre de la rue	Conquérir la rue
<i>I. Ancien Régime</i> Les Cris de Paris Les chansonniers Les musiciens ambulants — Saltimbanques — Savoyards	Les Ménétriers Les entrées royales
<i>II. XIX^e siècle</i> Le statut social du musicien La chanson politique et sociale Les musiciens ambulants — Saltimbanques — Joueurs d'orgues	Musique militaire Le kiosque
<i>III. XX^e siècle</i> Chanson et édition musicale — Lilian Lian Les musiciens ambulants — L'accordéoniste de rue — Une famille d'hommes-orchestres — Les musiciens du métro — Un groupe de Rock de rue	Les bals du 14 juillet La fête de la musique

BIBLIOGRAPHIE

- ANGERMÜLLER Rudolph et Geneviève GEFFRAY, 1991, *Mozart. Bilder und Klänge. 6. Salzburger Landes Ausstellung*. Salzburg: Salzburger Landesausstellungen.
- CALOGIROU Claire, Marie CIPRIANI-CRAUSTE et Marc TOUCHÉ, 1997, «Les Vermandel, hommes-orchestres de père en fils depuis cent vingt ans», in Gétreau (1997): 101-104.
- DAPHY Éliane, 1997, «Quand Lily chantait dans la rue», in Gétreau (1997): 99.
- FARGE Arlette, 1997, «Vivre dans la rue au XVIII^e siècle», in Gétreau (1997): 18-21.
- FAUQUET Joël Marie, 1997, «Du Louvre à la Bastille ou le sens d'une symphonie en marche...», in Gétreau (1997): 59-61.
- GETREAU Florence, 1997, *Musiciens des rues de Paris*. Catalogue de l'exposition, dirigé par Florence Gétreau. Paris: Musée national des Arts et Traditions populaires, Réunion des musées nationaux.
- GETREAU Florence, 1999, «Street Musicians of Paris: Evolution of an Image». *Music in Art, International Journal for Music Iconography* XXIII/1-2, Spring-Fall 1998: 62-78.
- GETREAU Florence, 2000, «L'homme-orchestre: deux siècles de tradition française». *La revue du Louvre et des Musées de France*, 5: 67-76.
- GETREAU Florence, 2001, «La rue parisienne comme espace musical réglementé (XVII^e-XX^e siècle)». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 5: 11-24.
- LAPLANTINE Gérard, 1997, «Métro: du nadir au zénith», in Gétreau 1997: (dir.): 106-109.
- LIAN Lily, 1981, *Lily Panam, mémoires de la dernière chanteuse des rues*. Paris: Olivier Orban.
- SEGALEN Martine et Antigone MOUCHTOURIS, 1998, *Le public entre «La Galerie permanente» et l'exposition «Musiciens des rues de Paris: enquête sur les visiteurs du Musée national des Arts et Traditions populaires*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre, DESS Consultant Culturel, projet culturel et environnement social, 130 p. multigraphiées.
- VERMANDEL René, 1999, *La famille Vermandel. Une histoire d'hommes orchestres d'après le journal de Léo Vermandel*. Paris: A & M Editions.

NOTES

1. Exposition *La différence*, Grenoble: Musée Dauphinois, 1995, GUIBAL Jean (dir.).
2. Composée à la demande du Ministre de l'intérieur pour la cérémonie de l'érection de la colonne de Juillet en 1840, l'œuvre commémorait les combattants tombés pendant la révolution de 1830. Elle fut exécutée par 200 instrumentistes entre Saint-Germain-l'Auxerrois et la Bastille.
3. Editions *Fonti musicali*, Bruxelles, 1997. Conception et réalisation: Claude Flagel, en collaboration avec Christian Zanesi et Raïssa Blankoff.
4. *Enquête sur le public du Musée national des Arts et Traditions populaires*, réalisée par les étudiants du DESS «Consultant culturel, projet culturel et environnement social» de l'Université Paris X-Nanterre sous la direction de Mmes Antigone Mouchtouris et Martine Segalen, 29 juin 1998. 16 pages multigraphiées.

RÉSUMÉS

L'exposition *Musiciens des rues de Paris*, organisée au Musée national des Arts et Traditions populaires de Paris en 1997, était la première manifestation depuis celle que les fondateurs du département musical avaient consacré en 1980 à *l'Instrument de musique populaire*. Couvrant quatre siècles de pratique musicale dans la rue, elle a mis face à face les pratiques officielles du pouvoir et celles des musiciens (chanteurs, vendeurs de chansons, instrumentistes) y trouvant leur moyen de subsistance, qu'ils soient professionnels ou aux marges de la mendicité. S'appuyant sur de nombreuses études inédites (dépouillements, enquêtes), elle était le fruit de collaborations multiples, notamment pour la préparation de sa dimension sonore: le contenu des scénarios destinés à l'écoute, les modes de diffusion et les activités d'animation ont été analysés dans une enquête de public réalisée par des étudiants de l'Université de Paris X-Nanterre.

AUTEUR

FLORENCE GÉTREAU

Florence Gétreau, conservateur au Musée instrumental du Conservatoire de Paris puis chef de projet du musée de la Musique, est chargée du département de la musique et de la parole du Musée national des Arts et Traditions populaire depuis 1994. Elle enseigne l'organologie et l'iconographie musicale au Conservatoire de Paris. Chercheur à l'Institut de Recherche sur le patrimoine musical en France (UMR 200 du CNRS), elle y a créé en 1995 la revue scientifique annuelle *Musique-Images-Instruments*. Elle a été lauréate du Curt Sachs Award en 2002.